

## A POESIA, MEMÓRIA EXCESSIVA

---

*Silvina Rodrigues Lopes*

Na Grécia, nos seus primórdios, a poesia identificava-se com a memória. Ela era um dom das musas, filhas de Mnemosina, a Memória. O canto dos poetas é algo que não lhes pertence, que não é escolhido, mas que também não é convertível em simples dádiva, na medida em que não se deixa reduzir a um dito transmissível sem falha: ecoa nele uma origem secreta e indecifrável que o lança num devir infinito. O poeta detém assim um poder superior, o de immortalizar ou condenar ao esquecimento, que lhe confere uma autoridade particular. Como diz Marcel Détienne, «o poeta trágico é sempre um 'Mestre de Verdade'. A sua verdade é uma verdade assertória: ninguém a contesta, ninguém a demonstra». Essa Verdade é *Alétheia*, «nem o acordo da proposição com o seu objecto, nem o acordo de um juízo com os outros juízos; a única oposição significativa é a de *Alétheia* e de *Léthe*».<sup>1</sup> Os factos contados na poesia épica não o são a partir da memória humana e da invenção, mas da memória divina, definitiva e inquestionável, que tanto se revela enigmática como clara e exacta. Homero apela às Musas pedindo-lhes «informações respeitantes às batalhas mais importantes; numa das suas invocações mais complexas, ele pede a lista dos efectivos de um exército – 'porque vós, deusas, vedes todas as coisas,

---

<sup>1</sup> Marcel Detienne, *Les Maîtres de Vérité dans la Grèce archaïque*, Maspero, Paris, 1967, p. 27 (tradução minha).

conheceis todas as coisas, enquanto nós não temos senão o rumor e não o conhecimento'»<sup>2</sup>.

Um tão grande poder associado à fantasia chegou a gerar protestos contra os poetas, nomeadamente contra Homero, pela sua glorificação de Ulisses, que não parte do heroísmo mas da manha. Uma certa desconfiança em relação às invenções dos poetas aparece já no relato que Hesíodo faz de um encontro com as deusas em que estas lhe dizem: «sabemos mentir parecendo verdade, mas quando queremos também sabemos falar verdade»<sup>3</sup>.

Encontramos aí o primeiro sinal de uma vacilação do poder da memória impessoal da tradição e com ele um sinal de suspeita em relação ao poder dos poetas. O conflito posterior entre filosofia e poesia iria ter por base o repúdio desse poder, que com Platão, que o iniciou, tomou a forma de exclusão da poesia. No Livro III de *A República*, Platão defende a necessidade de uma selecção das fábulas que constituem a memória da comunidade em função daquilo que as crianças «devem ouvir desde a infância e daquilo que não devem» (386 a). Daí que se proponha o exercício de uma vigilância em relação a conteúdos que fazem com que algumas histórias não sejam «verídicas nem úteis aos que se destinam ao combate» (386 c). Da *Ilíada* são retirados numerosos exemplos de uma exemplaridade negativa, isto é, daquilo que não deve ser imitado pois a argumentação demonstra que não deve ser tomado a sério dado ser nefasto para a educação. Não é que não se admita que a memória possa participar da mentira, simplesmente esta é considerada um remédio perigoso de que só os chefes da cidade podem usar (cf. 107 c).

Mas a relação da poesia com a memória, na Grécia antiga, não se esgota na épica. O aparecimento da lírica retira a poesia da sua ligação ao sagrado. Os poetas líricos desinteressam-se das histórias de deuses e heróis e voltam-se para a contingência na qual se inscreve a vida do indivíduo; procuram, como diz Arquíloco, compreender o ritmo da ascensão e da queda humanas. Com Simónides, a memória aparece nitidamente laicizada, tornando-se uma técnica que opera «no tempo enquanto quadro de uma actividade profana»<sup>4</sup>. Essa inovação, que corresponde à reivindicação de um estatuto de ofício para a poesia,

---

<sup>2</sup> Dodds, *Les Grecs et l'irrationell*, Flammarion, Paris, 1977, p. 88 (tradução minha).

<sup>3</sup> *ibidem*.

<sup>4</sup> Detienne, *op. cit.*, p. 11 (tradução minha).



separa-a de Mnemosina ou da verdade como *Alétheia* e aproxima-a da *doxa*. Substituindo a revelação pela persuasão, retórica, os poetas líricos partilham com os sofistas a ambiguidade, condenada também ela por Platão, em *A República*, numa passagem em que visa explicitamente a subtileza e astúcia do poeta lírico (365 b, c), o qual é perigoso por seduzir os jovens para «um comportamento duplo e ambíguo»<sup>5</sup>.

A identificação da poesia com a memória nunca significou a sua identificação com a simples preservação de informações do passado. Com efeito este tipo de funções cabia directamente à administração das cidades: os arcontes eram os responsáveis pelo arquivo, *arkheion*, lugar que garantia a segurança dos documentos oficiais, cabendo-lhes assegurar a sua interpretação.

Como artefacto técnico constituído por signos, toda a memória possui um certo grau de indeterminação. Na poesia, esse grau torna-se excessivo através da relação ao futuro. A poesia é memória profética, o que significa que nunca se limita à descrição e interpretação do passado, mas as constitui no próprio gesto que inventa o futuro. Numa perspectiva sacralizante, tal gesto é ocultado sob a voz dos deuses. Só a ruptura com o sagrado o pode apresentar como promessa, partilha de uma linguagem inevitavelmente babélica. É este excesso da memória que a filosofia desde o seu início recusou ao definir a poesia como mimese ou representação. Fê-lo tanto através da exclusão (com Platão, por se tratar de imitações perigosas) como da sua subordinação a um conjunto de prescrições que visam a sua eficácia, quer como modo de conhecimento universal quer como purificadora das paixões humanas. Aristóteles, como observa Alain Badiou, «organiza a inclusão do saber do poema na filosofia, ela própria representável como saber dos saberes»<sup>6</sup>. Tomada na categoria de objecto, a poesia dá lugar a uma disciplina regional, fundando-se assim o que será a Estética. Apaziguado desse modo o conflito entre filosofia e poesia, Aristóteles define o lugar do poeta separando-o de qualquer responsabilidade em relação à preservação ou transmissão da memória e atribuindo-lhe a missão de apresentador de possíveis, o que aproxima a sua actividade da lógica e a retira de qualquer relação privilegiada ao excesso: «(...) não é ofício de poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verosimilhança e a necessidade. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta por

---

<sup>5</sup> Detienne, op. cit., p. 113 (tradução minha).

<sup>6</sup> Alain Badiou, *Conditions*, Seuil, Paris, 1994, p. 96 (tradução minha).

escreverem verso ou prosa (...) diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder. Por isso a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta, o particular». (1451 b).

Nos termos da retórica antiga, e da lógica, os lugares do discurso, *topoi*, estavam à disposição. Tratava-se, para os oradores e poetas, de descobrir os argumentos a usar e partir deles: era esse o sentido da *inventio*, que limitava a memória a uma mnemotécnica.

Com o romantismo, a relação da poesia à memória pensante constitui-se como uma destinação messiânica: Segundo F. Schlegel, à poesia enquanto arte suprema, caberia conectar um ao outro, no presente, mundo passado e mundo futuro. O mundo passado é o da poesia homérica, fonte insuperável da poesia e da constituição de uma nova mitologia, que seja «uma obra de arte da natureza: na sua trama toma forma efectiva o que há de mais elevado; tudo aí é relação e metamorfose, conformação e transformação, tais são precisamente o seu procedimento próprio, a sua vida interna e o seu método, se assim me posso exprimir»<sup>7</sup>.

A memória torna-se, neste sentido, uma memória genética, necessária. A autoridade do poeta como grande educador da humanidade reside na concepção de que a verdade ou origem se diz, ou se promete, na linguagem. A concepção heideggeriana de um pensamento rememorante integra-se na tradição romântica, com a qual partilha a busca de um antes do esquecimento, como diz, por exemplo, Heidegger, nesta passagem do seu comentário a «Germânia», um dos hinos de Hölderlin: «O poema não é já um texto liso, dotado de um «sentido» nivelado, pelo contrário, essa configuração de linguagem é em si um turbilhão que nos conduz a algum lado (...). Mas para onde é que esse turbilhão nos arrasta? À palavra cuja configuração de linguagem constitui o poema (...). Somos arrebatados num diálogo que conduz a palavra à palavra, linguagem à linguagem, não como algo arbitrário ou anedótico, mas como missão destinada à jovem, à Germânia». Por contraposição à perspectiva sacralizante aqui expressa por Heidegger, importa pensar o excesso da memória como inapropriável, fora de qualquer vínculo a uma missão ou efeito.

Não se trata então apenas da incomensurabilidade entre diversos tipos de discurso, mas, mais do que isso, trata-se de afirmar a ausência

---

<sup>7</sup> In Lacoue-Labarthe e Nancy, *L'absolu littéraire*, Seuil, 1978, p. 315 (tradução minha).



de um efeito directo da poesia sobre a existência humana, o que decorre do facto de o poema ser maximamente indeterminado. O seu próprio «estatuto» poético implica que qualquer hipótese de significar seja nele suspensa, o que lhe confere o estatuto de objecto inacabado, infinitamente a concretizar, e por conseguinte ineficaz. Adorno fala-nos disso ao dizer que o carácter enigmático das obras de arte «sobrevive à interpretação». É porque as obras de arte não se subordinam a qualquer finalidade exterior à sua organização que elas não são redutíveis a uma identidade, mas, pelo contrário, se constituem sempre em excesso sobre si próprias. O excesso assim consignado impede que se leia um poema como fiel depositário de uma memória: a cada leitura a memória, tal como o poema que a encerra, apresenta uma configuração enigmática diferente.

Ao dizer-se que a obra de arte, ou o poema, não tem uma finalidade exterior, é preciso sublinhar que isso não significa a possibilidade de destacar o poema a lei que o organiza: «A lei da obra difere-se sem termo; aquilo a que chamamos 'obra' é a lei no seu diferenciar/diferir: é por isso que a obra é tempo, e não está somente no tempo. (...) A exposição da obra à lei que a fez ser é a sua própria temporalidade, inultrapassável, porque irresolúvel, numa apresentação acabada. A intimidade da obra é já temporal: intimidade aberta, imanência interrompida, cesurada partilhada. O tempo da obra é nela a inscrição da lei do outro – o seu 'fora de si originário'. É na sua própria imanência que as obras de arte são expostas ao outro, que elas recolhem o acontecimento da 'sua' lei, da lei que as precede, cujo lugar nem está exactamente no seu interior (elas não a compreendem, nos dois sentidos desta palavra: não só os limites da sua imanência não a contêm, como não têm dela um saber seguro), nem no seu exterior (a lei da obra não é a Lei (com maiúscula), pelo menos de modo imediato, mas a lei singular de uma obra singular): lugar sem lugar»<sup>8</sup>. A pertença do poema ao tempo faz com que ele seja sempre começo ou recomeço. É nesse sentido que Blanchot pode falar de origem sem a identificar com destino: «A linguagem em que a origem fala é essencialmente profética. Tal não significa que ela dite os acontecimentos futuros, mas sim que ela nem se apoia em algo já existente, nem numa verdade em curso, nem numa linguagem já dita ou verificada. Ela anuncia porque começa. Ela indica o futuro, porque ele não fala ainda, linguagem do futuro na medida em que é ela própria linguagem futura, que sempre se excede, não tendo o

---

<sup>8</sup> Daniel Payot, *Anachronies de l'oeuvre d'art*, Galilée, Paris, 1990, p. 210 (tradução minha).

seu sentido e a sua legitimidade senão em avanço sobre si, isto é, essencialmente injustificado»<sup>9</sup>

O poema anuncia. Ele é aparição do outro que se deixa pressentir no instante – súbito, inesperado. Aparição que, segundo Adorno, corresponde ao «estremecimento de terror do mundo primitivo», o que é um modo de dizer que introduz a memória excessiva, a de uma insuficiência da linguagem. Adorno fala de um estremecimento, sugerindo que há algo que nunca se apresenta, que apenas faz vacilar os signos e exhibe a consciência da sua não-naturalidade, da sua não-necessidade. Como memória excessiva, essa energia dissonante nem é relação com um indizível exterior à linguagem, nem corresponde a um dizer enquanto revelação. Ela apresenta-se simplesmente como a falha de um anterior à linguagem – um Deus, uma Natureza, uma Voz – que faz com que para o poeta não exista um passado a conservar na memória, mas um passado sempre a reencontrar, reinventar – isso mesmo que faz com que o poeta renasça a cada momento no poema.

Por outras palavras, a memória excessiva, involuntária, não se dá positivamente, como resultado, mas apenas como interrupção, dissonância que imprime um ritmo, uma organização pré-significante, estabelecendo de maneira análoga ao processo que atribuímos ao pensamento mágico, uma reticulação do mundo – o poema – que o estrutura segundo nós e linhas de força em conflito com uma linearidade significante assente na separação entre figura e fundo.

Não há poesia fora da maneira de ser poesia que cada poema é, isto é, fora da maneira como nele se dá a memória excessiva pela qual tudo renasce no poema.

Vou terminar lendo fragmentos de poemas de autores cujas maneiras de fazer poesia diferem em muitos aspectos.

No primeiro, de Herberto Helder, de *Do Mundo*, (1ª ed., p. 49) a arte da poesia é um combate pela memória imemorial, a busca de uma abertura da linguagem que faça estremecer o mundo:

«Murmurar num sítio a frase difícil, / atrás de que língua e vagar escondendo / a pressa e a aspereza, / e o arrepio de cada palavra das unhas aos furos cardíacos – / não ouvir o rouco, / ouvir algum do pouco do júbilo do mundo, / e saber de uma arte repentina de passar para um espaço / estilístico terrível – através de uma porta que a frase encontra em si própria».

---

<sup>9</sup> Maurice Blanchot, *La bête de Lascaux*, Fata Morgana, 1982, p. 21 (tradução minha).



## *A Poesia, Memória Excessiva*

O segundo fragmento que vou ler é uma estrofe de um poema de *A Poeira Levada pelo Vento*, (1ª ed., p. 40), de Joaquim Manuel de Magalhães:

«Foi fácil entendermos que depois / com dois cafés e um cigarro / a conversa sobreviveria. Que / dos dedos cor de azeite na toalha / qualquer verso depois recordaria / a curvatura firme da nuca, / o fim de tarde, o quintal, a alvenaria. / Assim percebemos que a beleza / é uma coisa sem nome, uma questão / inteiramente vazia e nos arranca / de milagres mortos, vai com as cidades / por planícies sem rumo e desconhecida / na sua tinta de vozes que nos dizem / não haver quem sinta nem haver a vida».

A narratividade da poesia deste autor ajusta-se a um movimento de recordação que visa o quotidiano e a linguagem partilhada que o constitui. Mas esse movimento não conduz a nenhuma restituição ou reconstituição, é um deslocamento para o vazio que atravessa a linguagem e pelo qual nada há de certo e natural. É um vazio que desencadeia/atrai a errância: as vozes são já tinta, escrita: toda a memória é excessiva.